



O MAHKU – MOVIMENTO DOS ARTISTAS HUNI KUIN E OUTROS DEVIRES-HUNI KUIN DA UNIVERSIDADE

THE MAHKU – HUNI KUIN ARTISTS MOVEMENT AND OTHERS BECOMINGS-HUNI KUIN OF UNIVERSITY

Amilton Pelegrino de Mattos*

Resumo

Tomando como ponto de partida os comentários de dois filmes, O sonho do nixi pae – O Movimento dos Artistas Huni Kuin (Amilton Mattos, 2015) e Nixpu pima – Rito de passagem Huni Kuin (Pãteani Huni Kuin, 2015), o artigo trata dos desafios colocados pelo contexto de Universidades amazônicas em que os povos indígenas já não são objeto de conhecimento e sim passam a se utilizar dos recursos da investigação acadêmica para inventar novos espaços, novas composições, novas linguagens para seguirem praticando seus saberes menores e indisciplinados. Procura mostrar assim que a autonomia conceitual dos povos amazônicos, isto é, a sua autonomia de pensamento, tem se dado pela afirmação de suas próprias formas de investigar, de dar sentido à pesquisa, de inventar novos devires. A prática da produção de conhecimentos coletivos e a constituição de grupos de pesquisadores-artistas indígenas aponta novos campos de força para instituições de ensino, superior ou não, que parecem cada vez mais distantes da realidade amazônica. Nesses coletivos, que estão dentro e fora da academia, a produção de conhecimento se dá enquanto agenciamento maquínico, em que o saber minoritário toma o majoritário como condição de afirmação da diferença, possibilidade de devir, e não espera dele a distribuição dos direitos que lhe caberiam. Os velhos conhecimentos huni kuin dos rituais, dos cantos da ayahuasca se associam à arte e ao audiovisual para comporem máquinas, agenciamentos maquínicos que não servem para serem lidos ou interpretados, mas para engajar a própria Universidade em devires-huni kuin.

Palavras-chave: agenciamento maquínico; artes indígenas; Huni Kuin; devir; pesquisadores indígenas.

Abstract

Comments from two films, O Sonho do Nixi Pae – O Movimento dos Artistas Huni Kuin (The Dream of Nixi Pae – The Huni Kuin Artists Movement) (Amilton Mattos, 2015) and Nixpu Pima – Rito de Passagem Huni Kuin (Nixpu Pima – A Huni Kuin Rite of Passage) (Pãteani Huni Kuin, 2015), are taken into account as a starting point for this article to deal with the challenges posed by Amazonian university settings where indigenous peoples are no longer objects of knowledge. Instead, they start to make use of the resources of academic research to create new spaces, new compositions, and new languages, in order to keep on practicing their own minor and interdisciplinary science. Thus this article aims at pointing out that the conceptual autonomy of Amazonian peoples, that is, their autonomy of thought, takes place by the assertion of their own ways of investigating, of giving meaning to research, of inventing new becomings. The practice of producing collective knowledge and the constitution of groups of indigenous researcher-artists reveal new fields of power for educational institutions, being these academic or not, which seem to get more and more apart from Amazonian reality. In these groups that are in and outside university, the production of knowledge occurs as a machinic agency, where the minor knowledge embraces the major as a condition for the assertion of difference, possibility of becoming, and thus does not wait to be given the rights it deserves. The old knowledge of the huni kuin rites and of ayahuasca chants are associated with Art and audiovisual apparatus, in order to create machines, machinic agencies not meant to be read or interpreted, but to engage university itself in huni kuin processes of becoming.

Keywords: machinic agency; indigenous art; Huni Kuin; becoming; indigenous researchers.

Filmes

Este texto articula duas experiências audiovisuais que resultam de projetos de pesquisa desenvolvidos com pesquisadores indígenas na Licenciatura indígena da Universidade Federal do Acre. O primeiro filme, *O sonho do nixi pae* (2015), foi dirigido por mim e resulta de 7 anos de apoio, acompanhamento, registro do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin, associação que é um desdobramento das pesquisas de cantos tradicionais que Ibã Huni Kuin trouxe para a Universidade em 2009. O MAHKU foi se constituindo entre 2010 e 2012 quando passamos a realizar pequenos filmes que apresentavam os cantos huni meka pesquisados por Ibã com o suporte dos desenhos de Bane Huni Kuin, seu filho. Em 2011, realizamos um encontro de artistas visuais nas terras huni kuin do Jordão e, desde então, temos realizado exposições no Brasil e no exterior.

O outro filme que comento aqui, *Nixpu pima – Rito de passagem Huni Kuin* (2015), foi dirigido por Pâteani Huni Kuin e editado por mim. Trata da pesquisa que Tene Huni Kuin (2013), seu pai, desenvolveu sob minha orientação e que resultou em seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) na Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre. Tene pesquisou o ritual de iniciação huni kuin, especialmente o corpus musical que constitui o nixpu pima (tradução: comer nixpu, comer pimenta longa). Defendeu seu TCC em 2013, ano que tivemos aprovado um pequeno projeto junto à Secretaria de Cultura do Estado que colaborou na realização do ritual e na produção do filme de Pâteani.

Ambos os filmes foram produzidos pelo LABI – Laboratório de Imagem e Som onde se desenvolvem outras experiências audiovisuais na UFAC Floresta em Cruzeiro do Sul.

Este texto parte de uma fala e debate em mesa compartilhada com Ibã e Pâteani durante o Seminário de Linguagens e Culturas Indígenas organizado na Universidade Federal do Acre em agosto de 2016. A mesa Artes, Oralidades e Visualidades Indígenas exibiu os filmes e propôs o debate entre pesquisadores e realizadores indígenas e acadêmicos.

Nesse seminário, ao longo de três dias de evento os artistas-pesquisadores do MAHKU ministraram para o público acadêmico e comunidade três oficinas: canto, tecelagem e pintura corporal. O Seminário de 2016 consistiu numa retomada e desdobramento de atividades propostas à equipe organizadora do IX Simpósio de Pós-Graduação em Letras (Linguagens e Identidades) de 2015, cujo tema era Línguas e Literaturas Indígenas. Este texto também retoma e desdobra um conjunto de problemas de que tratei numa fala intitulada *É tudo*

vivo, tudo fica olhando, tudo escutando que proferi na ocasião em mesa compartilhada com os artistas do MAHKU.

Tratei na ocasião das possibilidades do MAHKU ser pensado como literatura. Tratei especialmente do problema da autoria, ou melhor, em que medida essa pesquisa dos artistas huni kuin colocaria problemas interessantes para nós que estudamos as artes verbais. Tratei da questão da autoria desde Michel Foucault (2009), da literatura menor e dos agenciamentos a partir de obras de Deleuze e Guattari (2014).

Como definir agenciamento? Diria que agenciamento é aquilo que sobra da autoria depois que, com pensadores como F. Nietzsche (1995), M. Bakhtin (1992) e Foucault (2009) entre outros, extingue-se definitivamente a figura do autor-sujeito. O que resta então é a autoria/autoração, a prática, a pragmática, o funcionamento. O agenciamento maquínico: todo tipo de conexão. Quando se dissolve o núcleo, o centro, a interioridade do autor-indivíduo identidade, abre-se para todas as conexões, os devires, a dinâmica rizomática do agenciamento.

Img. 1 Capa do filme *O sonho do nixi pae* (2015), com desenho de Isaka Huni Kuin





Img. 2 Pâteani e Tuin Huni Kuin durante cerimônia e gravação do Nixpu pima (2015)

A epígrafe de Klee é uma referência ao modo como pensamos e nos apropriamos aqui do audiovisual. Não se trata de representar o real, mas de produzi-lo. Nossa apropriação das máquinas de produzir imagens não é para comunicar, mas para criar. Penso que estamos diante de problemas políticos que nos exigem outras linguagens, outras estratégias, outras percepções. Por isso decidi falar aqui do cinema como máquina.

O texto reflete a respeito da composição que o MAHKU tem feito com a Universidade, seja como espaço de pesquisa e parceria para pensar seus projetos, seja como espaço de experimentação para implementar novas propostas.

No caso, a proposta que nos colocamos a experimentar nesse seminário consiste na primeira etapa de um projeto que denominamos *Notório saber*. Trata-se da implementação da proposta do Centro MAHKU Independente que consiste num centro de pesquisa e residência artística voltado para as artes desenvolvidas pelo coletivo huni kuin. Esse trecho de floresta, situado à margem do rio Tarauacá, nas imediações da Terra Indígena do Jordão, foi adquirido pela associação com recursos obtidos da venda de suas obras artísticas. Como disse Ibã na mesa: vende a tela, compra a terra.

Img. 3 Mulheres huni kuin pintam os iniciandos em ritual Nixpu pima, Aldeia Flor da Mata, 2015



Máquinas do Nixpu Pima

La máquina tecnológica es sólo un caso de maquinismo. Hay máquinas técnicas, estéticas, económicas, sociales, etcétera.
(MAURIZIO LAZZARATO, 2006)

O ritual é uma grande máquina. Não falamos de máquina enquanto segmento da técnica. Falamos de máquina como quem fala que o ritual é uma máquina, um livro de Kafka é uma máquina, uma máquina musical. Não é metáfora, é literal: ligar uma coisa na outra e fazer funcionar.

As máquinas pouco têm que ver com interpretação, com o sentido, o significativo. Não se pergunta qual o sentido da máquina. A máquina funciona e isso basta.

O conceito foi proposto por Félix Guattari para uma leitura do inconsciente diversa da máquina simbólica elaborada por Freud para traduzir a língua do inconsciente. Guattari desloca o centro da análise, que sempre esteve no consultório, no divã e no psicanalista, pensado como leitor do inconsciente a traduzir a língua do velho papai-mamãe, para o esquizo-máquina aberta a conexões com o exterior, o passeio do esquizo.

(DELEUZE; GUATTARI, 2011)

O ritual não significa nada, ele funciona. Isso pode parecer chocante porque nos programamos para buscar o sentido oculto e transcendente de tudo, do ritual, por exemplo. Mas ele deve funcionar. Por isso temos dificuldade de entender as adaptações indígenas, suas misturas, suas bricolagens. As misturas obedecem apenas a esse critério: funcionar.

Sempre durante os intervalos do nixpu pima o grupo de forró da aldeia ligava os teclados e ouvíamos forró. Funcionava. Não tinha sentido, funcionava. O violão associado aos cantos huni meka, cantos de ayahuasca: não tem sentido, apenas funciona. Eis a questão, funcionar.

O audiovisual não mostra, não representa. É um agenciamento maquínico. Ele conecta. É como a pesquisa indígena: recria, reinventa. É o que penso dos filmes de que trato aqui. Não fiz um filme de 7, 8 anos pensando apenas em exibir algo a um público. Depois de anos, o filme acaba se tornando uma maneira de viver, de fazer coisas juntos. Um meio, antes que um fim em si mesmo.

Do filme de Pâteani tomo a liberdade de dizer o mesmo: trata-se de uma comunidade vivendo o ritual nixpu pima, uma comunidade que se preparou por décadas para realizar essa cerimônia. O filme-pesquisa-

ritual acaba por se tornar a vida das pessoas. O filme estimula, faz com que as coisas aconteçam e ao mesmo tempo faz com que todos se vejam fazendo o ritual, faz com que todos da aldeia sejam e literalmente se vejam como pesquisadores. O filme faz com que os huni kuin se apropriem de seu conhecimento e o valorizem, um conhecimento que foi tão perseguido e ainda hoje continua ameaçado de se perder, pois os cantos e os saberes da cerimônia seguem desaparecendo com os velhos, sob o impacto do tempo que se deixou de realizar o nixpu pima.

Agenciamentos maquínicos

Percebo que sempre que introduzo o problema das máquinas nos assuntos aqui tratados (povos indígenas, artes, MAHKU, pesquisas indígenas), acaba-se gerando certo mal estar. Como se parecesse um problema orgânico demais para ser misturado com máquinas, com corpos-sem-órgãos. *Por que ele está falando de máquinas quando devia estar falando de índios, de cultura, de identidade, de política?*

Por isso inicio pelo conceito de máquina, para tentar evitar os maus equívocos e porque esse é um conceito fundamental para articular tudo o que devo tratar aqui.

Já disse em outra ocasião e digo novamente aqui: não falo dos huni kuin. O que é falar dos huni kuin, falar dos? É colocar-se numa perspectiva que torna o outro um objeto de minha fala.

Pode-se argumentar: “mas isso é fundamental para ser claro, a objetividade”. Sim, é fundamental para ser claro porque se conforma em nosso olhar modelado pela objetivação (pela fixação, pelo estático, pela identidade). Um olhar pouco habituado a interagir com os fenômenos. Principalmente mal-acostumado a interagir com os fenômenos que problematizam justamente essa configuração objetivante.

Em suma, dá trabalho olhar para fora. Até por que não existe fora, trata-se de olhar o olhar, de refletir sobre a perspectiva. Mirar a perspectiva e não tornar o fora de novo um objeto e voltar novamente ao mesmo, à identidade.

Então porque falar a respeito do Centro MAHKU Independente? Porque precisamos falar. Porque falar aqui é fazer, criar. Porque ainda estamos falando para nós mesmos tal como alguém que se belisca para saber se está sonhando, pois o Centro é um sonho, é algo elaborado no mundo dos sonhos, e não apenas nesse mundo da objetivação racionalizante. Falar do Centro MAHKU, portanto, não é falar de algo que já existe, objetivar, e sim participar, trazer à existência, criar e dar a ver algo que não pode ser visto.



Img. 4 Pintura de Mana Huni Kuin, 2014

E em que as máquinas podem nos ajudar aqui? As máquinas, o conceito de máquina foi criado justamente para lidar com essa função objetivante de nosso pensamento. Ele anula o aspecto representativo, explicativo do pensamento-linguagem. Toda fala aí não remete a um referente lá. Toda fala compõe máquina, pois tudo o tempo todo compõe máquina com máquina.

Aqui, no dizer de Viveiros de Castro, referindo-se a Deleuze, “o conhecer não é mais um modo de *representar* o desconhecido, mas de *interagir* com ele, isto é, um modo de criar antes que um modo de contemplar, de refletir ou de comunicar” (2015, p. 111).

Não é possível mais falar dos índios ou da identidade indígena como objeto, objetivamente ou simplesmente. É preciso colocar uma perspectiva complexa, isto é, de interação e recursividade com esse outro sujeito do conhecimento ou com esse outro conhecimento.

Os indígenas estão na universidade pesquisando e isso não pode servir para perpetuar um sistema de captura de seus conhecimentos que começa nas escolas indígenas do Estado, pois seus conhecimentos

são a arma política fundamental para sua autonomia. E essa autonomia pode servir a nós mesmos para abrimos por dentro a barriga do grande Leviatã acadêmico que pretende devorar toda a diversidade de saberes e mundos amazônicos e reduzi-la à ontologia naturalista e ao multiculturalismo.

Há muitos pesquisadores indígenas na universidade que se furtam de colocar em jogo o conhecimento indígena. Obedecem às regras e isso lhes parece suficiente. Para outros, isso não é possível. É importante colocar esse ponto de virada: quando se passa de falar de índios na universidade para falar do conhecimento indígena em contraste com o nosso, isto é, abordado antropologicamente. E isso não equivale a ser capturado nas etnociências.

Essa linha de fuga é o que chamaria, a partir de Viveiros de Castro, de indisciplinar, de pensamento indisciplinado. Saber menor, de fora, diferenciante.

Estamos propondo a partir de Deleuze e Guattari, como dissemos acima a respeito da psicanálise, que o maquínico contraste com a interpretação, com a leitura, com o modelo linguístico: ler o analisado, traduzir o inconsciente, interpretar suas palavras e símbolos. Nossa

intenção é transpor esse problema para a antropologia: lançar um olhar crítico para aquelas antropologias que falam dos índios, que colocam a leitura antropológica (interpretação, tradução) no centro. Em contraste, pretendemos imaginar uma antropologia centrada na ação-pensamento indígena (sempre em relação ao nosso pensamento e aqui falamos do contexto acadêmico, mas também da arte que temos experimentado nos últimos anos), equivalente à esquizoanálise.

Falando a respeito da língua, os filósofos Deleuze e Guattari concluem: “constante não se opõe a variável, é um tratamento da variável que se opõe a outro tratamento, o da variação contínua” (1995b, p. 53).

Parafraseando os filósofos, proporíamos que a representação/ interpretação é um tratamento da máquina. No fim só há máquinas de máquinas, sendo a interpretação um tratamento da máquina. A representação (constante) não se opõe à máquina (variável), ela é um tratamento da máquina (variável) que se opõe a outro tratamento, o da maquinação incessante (ontologia do signo), máquinas de máquinas (variação contínua).

Pensamos com isso que talvez a identidade também seja apenas uma fixação da diferença, um tratamento da diferença.

Minha fala, meu nome Amilton, minha identidade autoral, institucional, meu papel, meu lugar, minha função-universidade, a perspectiva, o ponto de vista, o lugar de fala que se me atribui enquanto pesquisador da UFAC, o projeto de pesquisa Espírito da Floresta, criado por nós na UFAC em 2009, minha apropriação da universidade para fins de criação de novos pensamentos, de novos discursos, novas perspectivas e por aí vai: tudo isso visa, no fim das contas, compor maquinicamente com o que podemos chamar de “pensamento” ou imagens do pensamento de meus intercessores, meus colegas huni kuin.

E vamos aqui dar novamente no problema da autoria que abordei no passado. Autoria e sujeito. Quem criou isso, quem inventou aquilo? O que é o nome do autor? Em que consiste uma obra?

A criação coletiva é um mistério, está acontecendo o tempo todo, com mais frequência do que imaginamos. Não enxergamos porque nos habituamos a ver o que está fixo. O tempo todo estamos em conexão, exercitando a inteligência coletiva, mas somos orientados a discriminar a propriedade: quem inventou, quem é o dono, quem é o autor, isso não é plágio? Herdamos a ideia de autor e com ela uma imagem da língua, da linguagem.



Img. 5 Movimento dos Artistas Huni Kuin no Jordão, 2016

No limite é difícil estabelecer onde termino e onde eles começam. Nossas máquinas estão acopladas e já vem se confundindo há muito, ao longo de muitas experiências criativas. Como dizem os filósofos: preservamos nossos nomes por hábito,

exclusivamente por hábito, para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. E, finalmente, porque é agradável falar como todo mundo e dizer o sol nasce, quando todo mundo sabe que essa é apenas uma maneira de falar. Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.
(DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 17)

Não falo apenas de mim, mas de todos nós, com tantos outros. O que é esse nome Pâteani, “um filme de Pâteani” (como colocamos nos créditos), quando o próprio personagem do seu filme, no caso seu pai, se refere a ela? Quando ela mesma se torna personagem de si mesma? Quantos autores tem esse filme que acaba sendo um filme-ritual, um

filme-máquina-ritual, um filme composto como um projeto de vida, isto é, um processo de devir-pesquisador de uma comunidade inteira, de devir-comunidade. Uma pesquisa-filme sobre como tornar-se huni kuin, como viver em comunidade depois de tudo que se passou com a chegada dos brancos. Como devir-huni kuin hoje, nos tempos da tecnologia, das “máquinas”.

Tene e Pâteani lançam a si próprios e à sua comunidade num devir-pesquisador, que é o próprio devir-huni kuin. E o que temos ali é um processo vivido por diferentes gerações, comunidades diversas. Mundos diferentes que se encontram não para reproduzir uma identidade perdida, mas para criar a diferença, devir-huni kuin. Tene faz um comentário já no final do filme: fizemos a cerimônia do modo que os huni kuin vêm fazendo hoje.

O mesmo com Ibã, o nome Ibã. Não se trata de uma autoria como conhecemos e objetivamos por meio de nosso sistema de patentes, de autoria, de propriedade intelectual. Se as máquinas não respeitam sequer a distinção entre signo e referente, e com ela a distinção ontológica de nosso naturalismo, o que dirá entre distintos autores-sujeitos.

Pois se trata sempre de uma produção coletiva. A constituição dessas máquinas não admite definitivamente a ideia de autor-sujeito que herdamos (e seguimos dando curso com tais ficções jurídicas que existem como tal, mas devem ter seu papel delimitado a seus próprios regimes de verdade). Uma outra imagem do sujeito, da autoria e, assim, uma outra imagem da linguagem. É aqui que o autor-sujeito se dissipa para dar lugar ao agenciamento.

Ibã não poderia nunca ocupar o lugar de “autor” de uma pesquisa. Seu conhecimento não admite essa função. Logo que começamos a trabalhar juntos já percebemos isso. Ibã, esse nome, essa figura que vimos construindo, que concorreu ao Prêmio PIPA esse ano, consiste num outro nome para MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin. Trata-se do nome de todo um povo, um nome para um coletivo. Eu sou Ibã. Não se trata de Ibã, a pessoa. Melhor, trata-se de Ibã a pessoa num universo em que a pessoa já é toda uma outra coisa.

Como ficava um pouco estranho de explicar (e maquinar), afinal estamos lidando com o regime da individuação ocidental, constituiu-se no MAHKU, uma “associação”, uma “pessoa” jurídica. Porém, o agenciamento coletivo é o mesmo, continuamos a ser Ibã, não Ibã indivíduo, mas essa figura, essa pesquisa, esse agenciamento que se constituiu do encontro entre Ibã e seu grande mestre, o velho Tuin.



Img. 6 Oficina de desenhos na Exposição Histórias da Infância no MASP, 2016. Foto: Fernanda Lenz

Passado um tempo experimentando esse agenciamento em eventos comunitários, acadêmicos e exposições, nós, pesquisadores do MAHKU, além de realizarmos as obras artísticas, passamos a perceber nossa prática formativa, nossa prática de pesquisa, de apresentação do próprio trabalho. Mais interessante, como no caso do público infantil, fomos confrontados com o desafio de entrar em relação, de chamar e ser chamado para a experiência artística (isso que chamo aqui de máquinas). Não se trata de explicar o que é ser huni kuin, mas de experimentar isso, entrar em um devir-huni kuin. Dois momentos fundamentais em que fomos desafiados pelas crianças: na escola de música em Rio Branco em 2013 e no MASP em junho deste ano de 2016.

Que experiências fantásticas! As crianças apontaram o caminho das máquinas, das maquinações, elas nos chamaram para fazer junto e percebemos que essa é a própria natureza do MAHKU: fazer junto.

Assim vem se constituindo o Centro MAHKU Independente, ou melhor, nessa direção se abre uma proposta construída numa parceria entre Universidade Federal do Acre e Universidade Federal do Sul da Bahia com o Centro MAHKU Independente, iniciativa de que falaremos adiante e que chamamos provisoriamente de *Projeto Notório Saber*.

Trata-se de criar condições para que um maior número de pessoas possa maquinar com Ibã ou com o MAHKU: acreditamos que esse é um dos objetivos do Centro MAHKU Independente.

Não se trata de compreender, de falar do MAHKU, de torná-lo uma figura a ser referida a partir de suas obras, a partir de objetos (pinturas, livros, filmes), tal como um nome de artista ou uma marca de produtos, o que no fim dá no mesmo.

Nosso intuito nunca foi se tornar uma fábrica de obras, nunca quisemos colocar a obra no centro do processo criativo ou fazer do artista uma marca de produto. Nosso interesse sempre foi nos processos de subjetivação, na produção de subjetividades ou devires-artistas, colocando no centro o processo criativo. E não apenas subjetividades huni kuin como identidade, mas como devir-huni kuin em que qualquer um pode se engajar artisticamente. Lembrando a fórmula de Viveiros de Castro: Todo mundo é huni kuin, exceto quem não é.

Trata-se de entendê-lo como uma experiência, uma experimentação de que todos podem tomar parte. Trata-se de criar com o MAHKU. Isso não é exclusividade de artistas ou de intelectuais. Todos podemos fazer máquina e criar com o MAHKU. O objetivo dessas oficinas que realizamos nesse Seminário na UFAC pelo Centro MAHKU Independente via Projeto Notório Saber é esse: possibilitar às pessoas compor com o MAHKU. Foi isso que fizemos no ano passado nessa mesma Universidade com a oficina de canto coral e com a criação do mural *É tudo vivo* no Auditório da Pós-Graduação da UFAC.

Fazer máquina, portanto, tem que ver com isso. Como quando dizemos que o ritual é uma máquina. Trata-se de algo mais que significar, deve funcionar. Trata-se de compreender essa acoplagem, essa bricolagem de maneiras diversas àquela que nos habituamos, guiada pelo modelo da linguagem e do significante. Trata-se mesmo de constituir uma outra imagem do pensamento com o auxílio de uma outra imagem da linguagem, uma imagem menos marcada pela metáfora, pela representação, pela semântica, pela substituição paradigmática conforme aponta Viveiros de Castro (2015, p. 109-112) na passagem de uma virada linguística para uma virada ontológica.

Essa outra imagem da linguagem nos conduz às experiências tradutórias de *pôr no sentido* [1] que temos aqui (seja no MAHKU, seja no filme de Pâteani): a metonímia (continuidade e não ruptura entre os planos), a indicialidade (os animais ou os espíritos não são símbolos de outra coisa), a literalidade (falamos exatamente do que falamos, não de outra coisa que precise ser deduzida). A pragmática ganha o primeiro plano com os agenciamentos maquímicos e tem-se assim o arrefecimento da semântica e sua dinâmica explicativa ou significante. A progressão sintática que permite a produção ilimitada de imagens em detrimento da ilusão de uma tradução definitiva (substituição paradigmática), ou seja, em lugar do *isso significa isso*, entra o *isso*

[1] *Pôr no sentido* é o conceito cunhado por Ibã para definir sua arte da tradução. Consiste numa tradução (prática e teoria) que coloca em jogo códigos diversos como a música, a poética, a ayahuasca, o mito, o desenho, o vídeo, a tradução linguística e a performance.

significa isso e aquilo e aquilo outro. A coordenação paratática que vigora na linguagem dos cantos e dos desenhos, em que interessa mais relacionar do que concluir: nai mǎpu yubekã, céu pássaro jiboia, para tomarmos o melhor exemplo do método do *pôr no sentido* inventado por Ibã.

Em suma, uma ontologia do signo (Maniglier, 2006) que, se estamos entendendo bem, toma o paradigma estético para a proposição cosmopolítica da multiplicidade, isto é, a experiência da interação que torna inquestionável o que atestamos: há vida inteligente fora da ontologia naturalista.

Projeto Notório Saber

É dessa maneira que entendemos o projeto do Centro MAHKU Independente como uma continuidade de um processo criativo, num paradigma estético (GUATTARI, 1992) que entende a produção de subjetividades como prática artística.

Dois segmentos se articulam nesse projeto: a formação de investigadores e a escola de arte. Trata-se de nos voltarmos para a riqueza dos processos que descobrimos e vivemos nos últimos anos. Trata-se de estudar, de pesquisar, de aprofundar tais experiências.

O que chamamos aqui de “formar pesquisadores” é um nome, desde nossas referências acadêmicas, afinal tudo tem que ter nome para começar a ser entendido. Mas não se trata de formar e nem de pesquisadores. Trata-se desse processo de engajamento, dessas experiências de fazer máquina que operam segundo as práticas que vem sendo criadas com a orientação de Ibã a partir dos agenciamentos de que dispomos. Isto é, não se trata de tornar-se pesquisador, e sim de devir-pesquisador huni kuin para derivar em outras coisas, para chegar em lugares em que ser pesquisador já é outra coisa.

Pois o MAHKU nunca funcionou ou quis funcionar como fábrica de obras. Sempre se constituiu num processo formativo, como diz Bane no filme *O sonho do nixi pae* explicando como iniciou desenhando os cantos huni meka: meu pai estava escrevendo e publicando os cantos, faltava ver a miração. Trata-se de uma continuidade da pesquisa de seu pai, de seu caminho como pesquisador que já vinha de seu avô.

Há, portanto, um processo de formação de pesquisadores, o que já foi chamado por Els Lagrou de “escola de Ibã” ou que o próprio Ibã chama de pedagogia huni kuin.

Por outro lado, a escola de artes, nos moldes das oficinas que temos empreendido em Universidades como a UFAC ou a Universidade Federal

do Sul da Bahia, volta-se ao público não-indígena. As pessoas querem estar conosco, criando, fazendo parte do MAHKU, compondo conosco, experimentando seus devires-huni kuin.

Inicialmente realizamos uma oficina de canto. Mais tarde uma oficina de desenhos de cantos e danças, voltada inicialmente para crianças. Depois, a mesma oficina de desenhos do ritual katxa nawa, realizada no MASP, foi feita na UFSB. E, por último, três oficinas no Seminário de Linguagens e Culturas Indígenas da UFAC. Canto, pinturas corporais e tecelagem. Há outras oficinas a serem ministradas por outros jovens mestres. A ideia é que cada jovem pesquisador engajado no desenvolvimento de uma dessas oficinas está comprometido com uma investigação aprofundada e praticando aquele conhecimento com o intuito de aperfeiçoar-se para ministra-lo. Todos têm tomado como inspiração e referência as pesquisas desenvolvidas por Ibã com seu pai, bem como as pesquisas de outros mestres huni kuin como Tene.

O que há de novo nessa última experiência de oficinas e que resulta de um amadurecimento do projeto é a presença dos saberes femininos. O Centro não pretende apenas enraizar ainda mais o MAHKU na região

Img. 7 Mestra Neshani Huni Kuin ministra oficina de tecelagem na Universidade Federal do Acre



e na comunidade, trata-se de evidenciar a importância das mulheres nesse processo, de as mulheres assumirem o protagonismo. Num primeiro momento, resultado mesmo de uma tradição de formação de professores homens, o MAHKU ficou marcado pelo trabalho masculino de pesquisa dos cantos huni meka e pela saída dos artistas da comunidade para apresentar seu trabalho em grandes cidades.

Hoje o Projeto Notório Saber se volta para pensar o fortalecimento regional do MAHKU, valorizando a riqueza local, criando uma dinâmica de intercâmbio entre centro e periferia que, em vez de apenas levar os huni kuin das aldeias para os centros urbanos, possa inverter esse movimento e fazer da região e do Centro MAHKU Independente um atrativo em torno de saberes artísticos, antropológicos, linguísticos. Segundo essa proposta, conforme temos experimentado, os huni kuin falam de seus próprios conhecimentos como protagonistas, colocando-se de outra maneira no jogo antropológico (Viveiros de Castro, 2002b; 2005) e em todo um novo contexto de produção de livros que veiculam conhecimentos tradicionais e festivais da cultura que atraem grande quantidade de turistas de diversas partes do mundo.

O Projeto Notório Saber tem sido elaborado no contexto da participação do MAHKU na proposta de diálogo de saberes que caracteriza a Universidade Federal do Sul da Bahia. Em 2016 realizamos uma oficina de canto, dança e desenho em um dos ateliês que compõem a Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias que consistiu num marco para o desenvolvimento de ações de intercâmbios entre o MAHKU e a UFSB.

Entendemos ainda que não é a universidade, seja a UFAC ou a UFSB, que está propondo tal projeto para os Huni Kuin. Também não idealizamos que os Huni Kuin estejam propondo para nós uma maneira de pensar e viver. Não é tão simples.

Entendemos que se trata do encontro de duas maneiras distintas de pensar. Para tomarmos um exemplo clássico, pensemos no pensamento selvagem, modelo de diferenciação criado por Lévi-Strauss (2004) para pensar o pensamento não-ocidental na chave da positividade, da valorização, da diferenciação, rompendo com a tendência negativa e que se tinha então dos indígenas, de sua socialidade, de seu pensamento. Porém, distintos esses dois “pensamentos”, o selvagem, que também poderia ser chamado de indisciplinar, e o domesticado, também conhecido como disciplinado ou disciplinar [2], o antropólogo aponta uma região selvagem dentro do próprio pensamento domesticado: a arte.

Entendo, portanto, que não se trata de suprimir a diferença, amansando o pensamento selvagem. Não é para isso que precisamos dos huni kuin na Universidade. Como diz Viveiros de Castro, não se trata de “qualquer” relação, de conexão ou conjunção de termos:

Trata-se da operação que Deleuze chama de síntese disjuntiva ou disjunção inclusiva, modo relacional que não tem a semelhança ou a identidade como causa (formal ou final), mas a divergência ou a distância; um outro nome deste modo relacional é devir. (2015, p. 119)

Nesse encontro com a diferença, tem-se, portanto, duas formas de pensamento que se distinguem. Uma, por seu caráter majoritário, produziu a ontologia naturalista, criando um regime de verdade que se caracteriza não apenas por excluir outras formas de conhecimento, como por usá-las para fortalecer sua posição solipsista. A outra, por sua posição minoritária, mais que por uma natureza quintessencial, opera extraíndo força de sua posição fora do sistema ou diferenciante. É assim que, diferente de nós ensinarmos os huni kuin na universidade, é eles nos ensinarem desde sua própria “universidade”, ou nos ensinarem a escapar da universidade, numa espécie de universidade nômade. Digamos que o movimento não é o mesmo nos dois sentidos.

Não estamos falando aqui de inclusão [3]. Nossa intenção não é incluir. A ideia de inclusão me parece uma nova captura à interioridade do Estado ou da Universidade enquanto pensamento de Estado (ciência majoritária). Em vez disso nossa intenção é afirmar uma ciência menor nômade que nos faça fugir, que nos permita escapar do majoritário que tudo reduz ao mesmo com seu movimento de inclusão de direitos. Não queremos ser incluídos. Como diz Eduardo Viveiros de Castro citando a filósofa Isabelle Stengers: “quem quer ser tolerado?”

Portanto, não se trata apenas de fazer oficinas na Universidade. Trata-se de garantir um espaço tanto epistêmico como ontológico, de modo que esse intercâmbio não reduza o diferente ao mesmo, mas seja ele mesmo um produtor de diferença.

O mesmo com o filme de Pâteani. Não se trata de estar aqui virando branca. Sabemos que, na identidade que criamos para os índios, deixamos de fora qualquer possibilidade de transformação, de mudança. Mas essa imagem é nossa e não deles.

Pois ser cineasta é justamente a maneira que Pâteani elegeu para ser mais huni kuin, para aprofundar sua hunikuindade, seu devir-huni kuin. Da mesma maneira que seu pai utilizou a universidade não para se branquear, mas para se tornar cada vez mais huni kuin e com isso arrastar todo seu povo nesse aprendizado de ser huni kuin.

[2] O sentido de “selvagem” como indisciplinar, fundamental na argumentação do texto, devo a Viveiros de Castro. “Nessa luta político-cultural, que se pode imaginar como sendo essencialmente um esforço de criação de multiplicidade (isto é, de uma descrição de imperialidades), a obra de Lévi-Strauss foi de uma enorme importância, pois foi pela mediação de Lévi-Strauss que o estilo intelectual das sociedades ameríndias ficou pela primeira vez em posição de modificar os termos da reflexão antropológica geral. Para nós, em suma, o célebre título lévi-straussiano ‘La pensée sauvage’ não se referia de modo algum à ‘mentalidade’ dos ‘selvagens’, mas ao pensamento insubmisso, o pensamento irredento, o pensamento indisciplinado. O Pensamento contra o Estado, se quisermos.” (Viveiros de Castro, 2005) Esse sentido será retomado pelo antropólogo em *Metafísicas canibais*, na seção “Imagens do pensamento selvagem”, onde trata do problema fundamental do conceito antropológico de conceito (p. 75), que pretendemos desenvolver em outro texto.



Img. 8 Detalhe da tela Kape Tawā – O Jacaré-Ponte, MAHKU, 2016

É isso que chamaria de produzir diferença. Não há uma única maneira de entrar em relação com as tecnologias, com os saberes acadêmicos, com os saberes artísticos ocidentais. São muitas maneiras.

O encontro com a universidade deve produzir diferença, tanto aqui como lá, e não extinguir diferenças.

3. Penso que ações de inclusão são necessárias, mas fazem parte de outra política, uma política de Estado. Os processos que apresentamos tem outra natureza. São ações localizadas, acontecimentos, máquinas de guerra.



Imagem: Nixpu pima, Aldeia Flor da Mata, 2015

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CLASTRES, Pierre. Entre o silêncio e o diálogo. In: LÉVI-STRAUSS, C. **L'arc/Documentos**. São Paulo: Documentos, 1968.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Kafka, por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2014.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995a.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**, vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1995b.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**, vol. 3. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- HUNI KUIN, Tene (Noberto Sales). **Nixpu pima – rito de passagem huni kuin**. Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura Indígena, UFAC – Floresta, 2013.
- HUNI KUIN, Ibã (Isaias Sales). **Nixi pae, o espírito da floresta**. Rio Branco: CPI/OPIAC, 2006.
- HUNI KUIN, Ibã (Isaias Sales). **Huni Meka, os cantos do cipó**. Rio Branco: IPHAN/CPI, 2007.
- LAZZARATO, Maurizio. **La máquina**. Disponível em <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/es>, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus Editora, 2004.
- MANIGLIER, Patrice. **La vie énigmatique des signes**. Saussure et la naissance de structuralisme. Paris: Léo Scheer, 2006.
- MATTOS, Amilton & HUNI KUIN, Ibã. Quem é quem no pensamento huni kuin? O Movimento dos Artistas Huni Kuin. **Cadernos de Subjetividade**, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, PUC-SP, 2015a.
- MATTOS, Amilton & HUNI KUIN, Ibã. Transformações da música entre os Huni Kuin: o MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin. In: DOMINGUEZ, M. E. (Org.) **Anais do VII ENABET**. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2015b.
- MATTOS, Amilton & HUNI KUIN, Ibã. O sonho do nixi pae. A arte do MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin. In: **Revista ACENO** (Dossiê: Políticas e Poéticas do Audiovisual na contemporaneidade: por uma antropologia do cinema), vol. 2, n. 3, 2015c.
- NIETZSCHE, F. **Ecce Homo: como alguém se torna o que é**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002a.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. “O nativo relativo”. **MANA**, n. 8, vol. 1, p. 113-148, 2002b.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. Conferência proferida nos Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (UFMG) em 18 de maio de 2005, em Belo Horizonte – MG. Disponível em http://www.ufmg.br/ieat/index.php?option=com_content&task=view&id=114&Itemid=193.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. **Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation**. **Tipití**, 2004, n. 1, vol. 2, p. 3–22.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

***Amilton Pelegrino de Mattos** é professor na área de Linguagens e Artes da Licenciatura Indígena da Universidade Federal do Acre, Campus Floresta, em Cruzeiro do Sul, onde coordena o LABI – Laboratório de Imagem e Som. Realizou os filmes *O espírito da floresta* (2012) e *O sonho do nixi pae* (2015). Desde 2009 desenvolve pesquisas com Ibã Huni Kuin e o coletivo MAHKU.

Contato: amilton.mattos@yahoo.com.br